



LA INDÓMITA NATURALEZA FEMENINA EN LARS VON TRIER: LA BRUJA EN *ANTICRISTO* (*ANTICHRIST*, 2009)

THE UNTAMED FEMININE NATURE IN LARS VON TRIER: THE WITCH IN *ANTICHRIST* (2009)

Daniel Alcázar Sainz

Universidad de Córdoba

d22alsad@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0009-0004-8329-3968>

Resumen

En *Anticristo* (*Antichrist*, Lars von Trier, 2009), nos encontramos con una protagonista que, tras abandonar los roles tradicionales asociados a la mujer, termina por identificarse con la bruja. Esta figura, a lo largo de su trayectoria histórica, se ha configurado en torno a la demonización de mujeres que no se plegaban al orden patriarcal establecido que categoriza y ordena el mundo – sustentado por dogmas de carácter religioso, científico y filosófico–. Esta lógica vincula lo femenino con la naturaleza, en oposición a la cultura y la civilización, que se contemplan como territorio de los hombres. Nuestra hipótesis afirma que el personaje de Charlotte Gainsbourg entra en un estado de sugestión que revela su misoginia interiorizada y le hace verse a sí misma –y a las mujeres– como *malvadas por naturaleza*, dado que su situación y su deseo no se contemplan para una mujer. Nuestro análisis trata de abordar la construcción de este personaje desde el psicoanálisis lacaniano y de las diversas teorías feministas y de género que se derivan de él. Nos centramos especialmente en

las propuestas del feminismo literario francés, con teóricas como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva.

Abstract

In *Antichrist* (Lars von Trier, 2009), the female lead, after abandoning the traditional gender roles associated to women, ends up identifying herself with a witch. This archetype, throughout its long history, has been built around the demonization of females that did not submit to the established patriarchal order –which is sustained by religious, scientific and philosophical dogmas–. This logic links femininity with nature, opposite to culture and civilization, which are placed in men's territory. Our hypothesis is that Charlotte Gainsbourg's character enters in a state of suggestion that reveals her interiorized misogyny, which makes her see herself –and women– as *evil by nature*, since her situation and desire are not allowed for womankind. Our analysis seeks to address the construction of this character through Lacanian psychoanalysis and the various feminist and gender theories that are derived from it. We will focus particularly in the French feminist theories of Hélène Cixous, Luce Irigaray and Julia Kristeva.

Palabras clave

Bruja; Feminismo; Misoginia; Naturaleza; Psicoanálisis.

Keywords

Witch; Feminism; Misogyny; Nature; Psychoanalysis.

1. Introducción

A pesar de que la obra de Lars von Trier resulta polémica, el estreno de *Anticristo* (*Antichrist*, 2009) en el Festival de Cannes fue especialmente destacable. El filme tuvo una pésima recepción, con varios llamados a la censura por parte de cineastas, así como un antipremio a la película más misógina (AFP, 2009). Wendy Ide (2009) la calificó como un intento cínico y manipulador de provocar por

parte de un director que odia a las mujeres, mientras Peter Brunette (2009) advertía una continuación de las ideas machistas de su filmografía.

No obstante, nos encontramos con opiniones discrepantes. Precisamente, la película contó con una investigadora sobre misoginia, Heidi Laura, que se pregunta por qué resulta provocadora una imagen de la mujer como poderosa, sexual o brutal (Laura, 2009a) y afirma que el retrato que hace el filme de la misoginia trata de cuestionar y ubicar esta ideología patriarcal dentro de la filosofía occidental (Laura, 2009b). Otras críticas como la historiadora socialista y feminista Joanna Bourke (vid. Brooks, 2009) o Jessica Winter (2009) alaban la película y la consideran más misántropa que misógina. *Anticristo* ofrece una imagen de la mujer que habla más del funcionamiento de la lógica masculina que construye lo simbólico que de las propias mujeres.

Desde nuestro punto de vista, el filme alude, de forma extrema y metafórica, a una situación real y vigente con respecto a la posición de la mujer dentro de la tradición patriarcal. Construye un personaje frustrado que rechaza los roles de género y sexualidad normativos y que, por defecto, se demoniza en el momento en el que no encaja en estas expectativas. Advierte que estos cánones y jerarquías llevan a la contención y la subyugación: la mujer termina por interiorizar la misoginia estructural e identificarse con el lado oscuro del mundo.

Estos sentimientos quedan reflejados en el género de terror, donde se plantea la amenaza al orden establecido y se realizan lecturas queer y feministas con relativa frecuencia.¹ Al incorporar una historia más propia de un melodrama, el trauma personal y el duelo se ubican como pieza central y catalizador del horror: el matrimonio interpretado por Charlotte Gainsbourg y Willem Dafoe se enfrenta a la pérdida de su único hijo, quien se defenestra mientras estos mantienen relaciones sexuales. El acercamiento al melodrama viene acompañado, según Tania Modleski (1988: 13), de unos roles femeninos creados desde la proyección masoquista y de estereotipos patriarcales de dominación-sumisión; algo que Von Trier (2005), en cierto modo, admite.

¹ Javier Parra habla de esta relación en su libro *Scream Queer: la representación LGBTQ+ en el cine de terror* (2021), donde la disidencia de género y sexualidad queda planteada tanto en el monstruo como en los héroes como única posibilidad de salvación (2021: 25-38).

2. Objetivos y metodología

Nuestro objetivo es analizar el papel que desempeña la protagonista de *Anticristo* por medio del rol de la bruja, relacionado con la trayectoria histórica de los estereotipos misóginos. Esta figura nace de la demonización y se relaciona con la naturaleza, opuesta a la civilización reglada por el orden promulgado por Dios. Por esta razón, nuestra hipótesis sostiene que el afán de identificación con esta viene dado por la sugestión que sufre el personaje de Gainsbourg, fruto de la misoginia interiorizada tras abandonar el rol de madre y esposa sumisa.

La metodología adoptada se basa en un enfoque hipotético-deductivo, por cuanto comenzamos por un abordaje de la película que nos permite justificar nuestra interpretación y verificarla. Nuestro *corpus* teórico se construye desde distintas perspectivas interconectadas. Para no perder la coherencia de nuestra interpretación, todos los puntos se han desarrollado de modo que siguen un hilo conductor y dejan patente la relación de cada idea con la anterior. En primer lugar, analizamos la representación de la mujer en relación con la naturaleza y con la figura de la bruja en el filme para, posteriormente, profundizar en la psicología de la protagonista desde un punto de vista psicoanalítico y valorar en qué medida acepta el rol impuesto y la identificación con lo demoníaco.

2.1. Planteamientos teóricos

En primer lugar, partimos de los planteamientos del feminismo francés en cuyo marco filosófico se sitúan las aportaciones de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Esta corriente, asentada en el concepto de *différance* de Jacques Derrida (1980) y el psicoanálisis de Jacques Lacan (1981), teoriza acerca de un modo de escritura y de goce que subvierte las imposiciones de la lógica *falogocéntrica* (Derrida, 1980: 508-510) –combinación de *falo* y *logos*– que vertebra el pensamiento patriarcal, establecida por la entrada al Orden Simbólico y con la adquisición del lenguaje (Moi, 1998: 109-111).

Cixous explica que esta lógica establece un *pensamiento binario* que plantean «oposiciones duales, *jerarquizadas*», correspondientes a la dicotomía *hombre/mujer: logos/pathos, actividad/pasividad, cultura/naturaleza* (Cixous,

1995: 13-15). Irigaray (1985: 23-30) continúa esta idea y afirma que la mujer se constituye como una *imagen especular negativa* del hombre que apela a su placer visual y que permite asegurar el deseo sexual en terreno del varón. La sexualidad femenina, que ha sido negada, únicamente se contempla en torno al goce masculino (Irigaray 1974: 43-45):

Si la mujer tuviera deseos distintos de la «envidia del pene», el espejo [...] quedaría en entredicho en su unidad, unicidad, simplicidad. [...] Aún más: «la envidia del pene» que se imputa a la mujer consigue paliar la angustia del hombre, [...] le protege contra lo que él llama miedo a la castración. [Si] el deseo de ella solo puede significarse como «envidia del pene», está claro que él lo tiene (Irigaray, 1974: 53-54).

Como medio de ruptura con esta lógica, las feministas francesas teorizan acerca de un modo de escritura que se proyecta desde un estadio *preedípico*, donde lo simbólico aún no ha establecido normas ni clasificaciones. Cixous (1995: 54-55) lo llama *écriture féminine*: una práctica definida en el dominio de lo pulsional, que excede al discurso reglado por el logocentrismo. Kristeva (1984: 24-27) plantea un discurso poético que surge de la *chora* preedípica y semiótica, el lugar donde residen las pulsiones primarias antes de ser clasificadas por el orden simbólico. Se trata de una práctica propia de «sujetos rompedores de automatismos» (Cixous, 1995: 54), de grupos sociales que se mueven en los márgenes de lo normativo (Kristeva, 1984).

Con respecto al cine y la representación femenina, resulta pertinente tratar las propuestas de Laura Mulvey y de Teresa de Lauretis, quienes continúan esta estela y la aplican a la cinematografía y el psicoanálisis. De Lauretis (1992: 38-40) afirma que la lógica masculina se inscribe en el lenguaje cinematográfico al materializarse las estructuras que se han asimilado y alojado en el inconsciente. La representación establece a la mujer como un símbolo del deseo –el ideal– que incide en la diferencia sexual que le otorga un valor de mercado –su función biológica–, siempre desde la subjetividad masculina (de Lauretis, 1992: 27-31). En el cine clásico, predomina la mirada masculina –*voyeurista* y *fetichista*– que establece un dominio escopofílico sobre la mujer. La autora explica que el cine alternativo supone una ruptura con este modelo que permite una subversión de la representación, tal y como hacen las propuestas literarias del feminismo francés (Mulvey, 2001: 366-373).

Según Carol J. Clover (2015: 85), las películas de posesión demuestran mayor interés en el acompañante masculino de la posesa, un hombre racional que se encuentra de lleno con lo satánico e inexplicable y tiene dos opciones: o aferrarse al conocimiento científico o rendirse ante lo irracional. Para poder permitir que el hombre pueda escapar de los roles de rigidez y estoicismo, la mujer debe entrar en un brote psicótico *histérico* (Clover, 2015: 104-105). *Anticristo* es un claro ejemplo: nuestra protagonista mantiene una lucha interna por el control de la barrera que separa al yo –la madre y esposa, la Ella que conoce el marido– del otro –su lado demoníaco, la bruja– ha sido transgredida. El sujeto poseído se convierte en *figura de abyección*, un concepto de Kristeva (1982: 4) que alude a lo que *no respeta bordes, posiciones, normas*, aquello *inmoral, siniestro, maquinante, turbio*, y que queda aplicado en la teoría de Barbara Creed sobre el *monstruo femenino* y el cine de terror, que será fundamental en nuestro estudio. Especifica que el *borde* es esencial para la construcción del monstruo fílmico, puesto que genera estos sujetos ambiguos, producidos en el *in-between* entre el Orden Simbólico y lo que lo amenaza (Creed, 2015: 71).

Stephen T. Asma, en un análisis histórico de la construcción de los monstruos en el folclore, señala que la figura de la bruja (2009: 103-120) es otro ejemplo más de una demonización de individuos marginales (2009: 8-16, 39-42) que se oponían o cuestionaban el funcionamiento *correcto* y positivista del mundo. Este personaje resulta una prueba histórica de la misoginia que atraviesa el pensamiento occidental y que necesita de una excusa para culpabilizar a las mujeres de cualquier mal, justificada en una «malicia» específica a ellas (Chollet, 2000: 12-16). En esta línea, cabe mencionar la caza de brujas a partir del siglo XIV, donde las condenadas eran consideradas *diabólicas* por lograr cierta independencia de los hombres o por hacer uso libre de su sexualidad (Cruzado, 2009: 41). Este miedo cristiano a un deseo sexual fuera de su control proviene de la creencia de que las brujas obtenían placer con al copular con el demonio, para luego contagiárselo a los hombres (Ehrenreich y English, 2006: 11). Por otro lado, también eran acusadas aquellas curanderas que ejercían poder sobre la salud (Chollet, 2020: 17). La Iglesia contemplaba esta capacidad de resolver los problemas sin ayuda de Dios como algo *satánico*, y poco importaba que fuera

beneficioso, puesto que el buen resultado era una amenaza a las estructuras de poder (Ehrenreich y English, 2006: 12-15).

3. Indómita naturaleza femenina

3.1. Mitos, dogmas y naturaleza: el vergel de la blasfemia

La principal clave para descifrar *Anticristo* es su estructura como subversión del relato primigenio del origen humano según el cristianismo: el Génesis. Él y Ella, unos Adán y Eva sin nombre como metáforas totalizantes del hombre y la mujer, acuden a una cabaña en un bosque pertinentemente llamado *Edén*. Se plantea un retorno al *origen del mal*, momento donde se decide que la mujer debe estar subordinada al hombre, al ser de cuya costilla procede, y, además, es la responsable de su condenación: el pecado original. Este hecho ya marca y culpa a la mujer en este mito fundacional, una excusa para convertirla en chivo expiatorio y justificar el control ejercido sobre ella. Cixous (1995: 52-54) plantea que el hombre siempre ha contemplado a la mujer como la responsable de la reproducción, enfrentada con la extinción si no cede a esta función, y del deseo sexual masculino, a pesar de no ser dueña ni del suyo propio –que ni se contempla–. En este proceso, la mujer se somete al hombre quien, de paso, elimina la amenaza de *salvajismo* al establecer control sobre su cuerpo. La mujer queda inscrita dentro del Orden Simbólico como un no-sujeto, sometida al poder masculino hegemónico, puesto que su valía recae sobre la *función natural* de su cuerpo: ejercer de esposa y madre (Violi, 1991: 26-30; de Lauretis, 1992: 35-37).

García Espejo (2021: 28-29) apunta que en *Anticristo* vemos una muestra del pensamiento y filosofía de las sociedades luteranas, como la danesa, tradicionalmente plegadas al orden de lo divino, que se alejan de la religión para inclinarse ciegamente a favor de la ciencia y la razón positivista. Así, Von Trier indica que el germen de la misoginia en la cultura occidental reside en su propia gestación, cuya ansia por establecer una verdad absoluta empapa hasta aquello que resulta profano. El cuestionamiento de los dogmas aparece

mediante una naturaleza unida a la feminidad que fluye fuera de los cánones establecidos y se adhiere a lo sobrenatural y demoníaco.²

Von Trier, en una propuesta que recuerda al concepto de pensamiento binario que establece Cixous (1995: 13-15), cimenta una dicotomía arriba/abajo que se hace equivalente a la diferenciación entre cielo/suelo, Dios/Satán, hombre/mujer, que se expresa mediante el bosque. La naturaleza queda unida a la mujer en oposición a la civilización y al hombre y, por lo tanto, al lado negativo³. Estos términos opuestos enfrentan el ideal de la razón patriarcal y hegemónica contra su subversión, aquello que no se quiere ver, que se aparta del discurso o que no se entiende bajo esta comprensión del mundo.

Esta estructura dual en los personajes de *Anticristo* conecta con la propuesta de Yuri Lotman según interpreta de Lauretis (1989: 250-251). En los mitos únicamente hay dos tipos de personajes: el héroe, móvil y con cualidad de sujeto; y el obstáculo, inmóvil y representado como una función del espacio. La mujer, pasiva, se relaciona con este último, con el *otro*, y debe ser *penetrada* –tanto psicológica como físicamente– por el héroe masculino, principio activo de la cultura, establecedor de distinciones y creador de diferencias. El terapeuta se adentra con Ella en el bosque, que materializa la psique de la mujer, para acabar con este obstáculo y se instaura como un símbolo de la cultura, de la razón instrumental, que reconoce todo lo que hace extraño a ese bosque y a la mujer. Destaquemos, además, que la película está focalizada, en gran parte, desde el personaje masculino: no podemos acceder a la psique de la mujer, solamente podemos *adivinarla* –el *continente oscuro* (Cixous, 1995: 52-53)–.

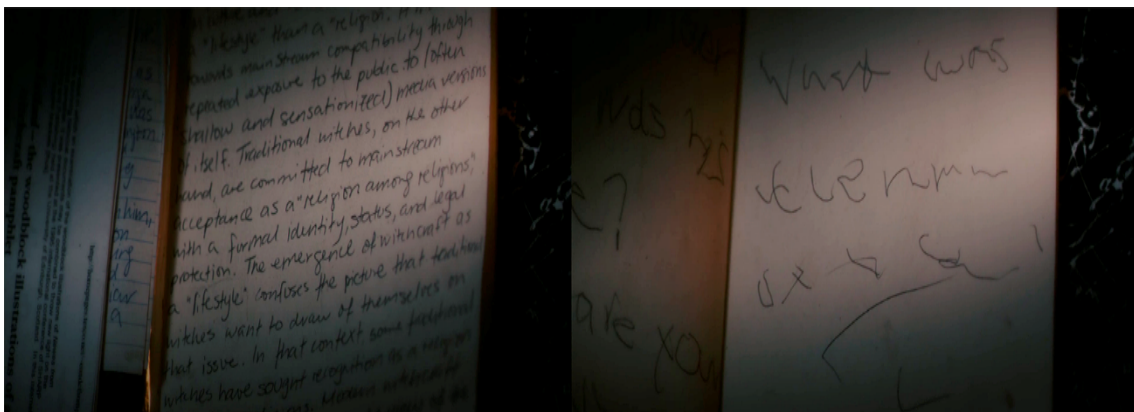
Edén, en vez de ser una arcadia como en el relato bíblico, es un bosque aislado, remoto, desprovisto de toda huella humana más allá del puente que permite adentrarse en él y llegar a la cabaña. Es un lugar tétrico que recuerda a los tenebrosos y retorcidos paisajes de las pinturas de Salvator Rosa e Ivan Shishkin y que se distorsiona en la pantalla, como si fuera un ente demoníaco. Constituye

² El cineasta danés Carl Th. Dreyer también acude con frecuencia a la bruja o al demonio –véase *Las páginas del libro de Satán* (*Blade af Satans bog*, 1919), *Vampyr, la bruja vampiro* (*Vampyr*, 1932) o *Dies Irae* (*Vredens Dag*, 1943)–.

³ García Espejo (2021: 35) diferencia entre el lado *apolíneo* de Él, ligado a los dogmas de fe, opuesto al *dionisiaco* de Ella, que se rebela ante estos y que se encarna en la naturaleza. Los términos *apolíneo* y *dionisiaco* se definen en la filosofía de Nietzsche (2004: 44-45), en resumidas cuentas, como la sapiencia del funcionamiento del mundo que nos rodea, opuesta a la infracción y ruptura de estos principios.

un espacio con valor semántico tan imponente que se plantea casi como un personaje. Recuerda a *La Zona de Stalker* (Andréi Tarkovsky⁴, 1979), ya que posee cualidades sobrenaturales peligrosas y extrasensoriales. Funciona como un espacio doblemente cerrado: es un límite entre la naturaleza y la civilización humana; y a la vez, dentro del bosque, la cabaña se erige como un enclave humano bajo constante asedio natural (Zolkos, 2017: 148-150).

Esta naturaleza horrible, grotesca, violenta y amenazante, se relaciona con el monstruo como una fuerza que se proyecta más allá de los intentos humanos por ser contenida, y que amenaza la integridad y la corporalidad humana (Asma, 2009: 149, 153). Este bosque entraña una hibridación de dicotomías que se vincula a la abyección (Kristeva, 1982: 4): el funcionamiento de este lugar no corresponde a lo que podría esperarse según se ha categorizado en el Orden Simbólico, que queda en entredicho. Una de las manifestaciones más evidentes de la ruptura con esta lógica es su abandono de la escritura reglada para adentrarse progresivamente en un *balbuceo* (Hermosilla Álvarez, 2005: 77-78) en forma de garabatos cada vez más incomprensibles (F1).

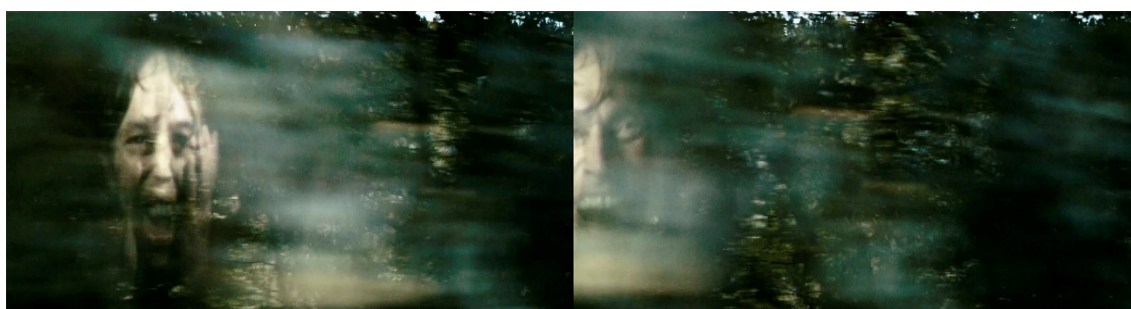


F1. *Anticristo* (Lars von Trier, 2009) (01:01:16, 01:01:24)

Así, Edén desvincula a la mujer de lo simbólico y la devuelve a un estado preedípico, previo a la adquisición del lenguaje, incluso a la diferencia sexual (Kristeva, 1984: 21-30). Este bosque sería una manifestación material del *in-between* donde afirma Creed (2015: 71) que se formula un híbrido entre unos

⁴ Von Trier dedica la película a este director soviético, en la cual podemos encontrar varias reminiscencias – así como en toda la Trilogía de la Depresión –, a pesar del mensaje esperanzador y optimista que arrojaba Tarkovsky en su obra (Domínguez Tórtola, 2022) y que resulta diametralmente opuesto a lo que expone el danés.

pares opuestos que cuestiona su diferenciación: humano/no humano, natural/sobrenatural, mal/bien, hombre/mujer, deseo sexual normal/anormal, etc. El rostro demoníaco de la mujer poseída surge del paisaje que se ve por la ventana del tren, y se hibrida con la cara del hombre en una transgresión de las fronteras del género binario (F2). Por otro lado, los Tres Mendigos, apariciones de animales misteriosos –la cierva, el zorro⁵ y el cuervo– inspiradas en la fábula, rompen la línea que separa la muerte y la vida. Lori J. Marso (2015: 19-21) señala que estos animales aparecen en un desafío hacia la concepción racional y masculina de la naturaleza, la cual comienza a volverse más terrorífica a su alrededor: estos animales no están ni vivos ni muertos, e incluso pueden hablar.



F2. *Anticristo* (Lars von Trier, 2009) (00:26:26)

Las leyes de Dios y el Hombre no tienen cabida en este bosque. Por el contrario, como anuncia la protagonista, se impone el dominio de «la Iglesia de Satanás» (00:51:10), una blasfemia de la creación divina en la cual Ella se erige como epicentro y queda encarnada en la propia naturaleza. En una de las escenas más significativas, Ella explica que, de todas las bellotas que caen del roble, muy pocas logran formar un nuevo árbol. El sonido que hacen al restallar contra el tejado metálico es «el llanto de todas las cosas que van a morir» (00:50:53). Esta comparación, según indica Maher (2014: 4-5), une el cuerpo de la mujer con el del roble mediante el hórrido retrato de un útero menstruante –que, en cierto modo, reprocha a la mujer no haber continuado la reproducción–. La abyección sobre sí misma se presenta tanto al diluir los límites que la separan de lo no-humano, como con la presencia de la sangre de la menstruación, otro de

⁵ Según los bestiarios medievales, el zorro se asocia al demonio engañador (Hassig, 1995: 62-63). La astucia y la capacidad de hablar le ponen en el mismo nivel de abyección que la serpiente del Edén.

los deshechos corporales que Kristeva cita (1982: 71) dado que remarca la diferencia sexual.



F3. *Anticristo* (Lars von Trier, 2009) (00:31:36)

La inversión del mito religioso y del orden de Dios conlleva la subversión de iconografías religiosas, concretamente, la imagen canónica de la *buena mujer* –la Virgen María–. En una de las escenas más significativas, Ella se funde con el césped mientras adopta una pose similar a la de Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa (F3). En esta imagen, la Virgen María aparece en el cielo con los brazos extendidos a cada lado, con la Tierra bajo sus pies, mientras pisa una serpiente. La creación divina, la salvación, lo ideal se vincula al lugar donde reside Dios, a ese Cielo en el que aparece la Virgen. Sin embargo, el suelo en el que se funde Ella es lo contrario: la decrepitud, la decadencia, la descomposición y el Infierno. La serpiente pisoteada por la Virgen simboliza al demonio, pero la protagonista de *Anticristo* se tumba por donde reptaba y cuyo carácter oscuro es subrayado por la cámara.

3.2. El monstruo femenino: sexualidad negada y misoginia interiorizada

Dado que el patriarcado responsabiliza y hace culpable a la mujer del deseo sexual masculino, el hombre solamente puede responder a las *provocaciones femeninas*. La protagonista está caracterizada por una sexualidad *anormal*, que la lleva a contemplarse como un ser demoníaco y monstruoso (Asma, 2009: 103-120). Intenta, en repetidas ocasiones, acercamientos íntimos a su marido que Él

rechaza en un primer momento. Se configura, así, un escenario en el que el hombre es obligado a ceder –o, al menos, compartir– su condición de sujeto del deseo sexual, situación en la que quedaría desplazado a ser el objeto de la mujer activa –idea que se explora más profundamente en *Nymphomaniac* (Lars von Trier, 2013)–. Esto iría en contra de la normalidad patriarcal, ya que, como han propuesto las feministas francesas, la mujer no posee una sexualidad *propia*, sino que debe edificarse en torno a la del hombre, donde ella queda subordinada (Irigaray, 1974: 30).

Pero la mujer del filme no solo tiene un rol activo con respecto al hombre, sino que posee una sexualidad desbordante. La relación entre sexo y brujería no es arbitraria: a las brujas se les acusaba de usar la sexualidad contra los hombres, causarles impotencia y hacer incluso desaparecer sus genitales (Ehrenreich & English, 2006: 11), con lo que cabe hablar de esta figura como una entidad *castradora* que amenaza con arrebatarse al hombre aquello que le es máspreciado. Es la culminación de la ansiedad por castración: el varón teme sufrir la misma suerte que la mujer, cuyo falo *alguien ha debido cortar* (Irigaray, 1985: 23-24, 38-39). Por este motivo, una mujer capaz de portar el falo es amenazante porque irrumpe en lo que se considera el patrimonio del varón.

El sexo vinculado a la brujería aparece más explícitamente en una escena que, de nuevo, supone un cuestionamiento de la comprensión racional del mundo. Ella huye al bosque desnuda, tras la negativa de su marido a golpearla.⁶ Allí, comienza a masturbarse bajo un árbol y, poco después, se une Él para ceder a sus deseos. A continuación, la protagonista recita un pasaje del *Malleus Maleficarum*⁷ y vemos dibujos de los juicios de Salem, justo antes de que surjan brazos de las raíces (F4). Esta secuencia implicaría, de manera metafórica, un reposicionamiento definitivo en los márgenes de la cultura patriarcal: el territorio de las brujas, forjado en la unión entre naturaleza y lo demoníaco, ambas

⁶ El masoquismo se le ofrece a la mujer como salida a su agresividad, dado que no se le permite emplearla contra nadie (Irigaray, 1974: 16-17).

⁷ La frase que pronuncia en la película, justo antes de una tormenta de granizo, –«the sisters of Ratisbon could start a hailstorm»– evoca la creencia acerca de que las brujas pueden causarlas. En concreto, parece aludir a la historia de dos mujeres de Ratisbona quienes fueron acusadas de provocar un granizo que acabó con las cosechas del pueblo (Kramer & Sprenger, 2007: 148-149, Stavning Thomsen, 2009: sp.).

categorías *negativas* en una dicotomía donde el lado *positivo* (Adorno et al., 1973) es el del hombre, Dios y la razón.



F4. *Anticristo* (Lars von Trier, 2009) (01:07:38)

En la segunda mitad de la película, Ella se consagra como *bruja castradora*: rompe el falo de su marido y le hace eyacular sangre –una visión doblemente abyecta de la menstruación, ahora en torno al pene (Maher, 2014: 9)–. Así, transgrede el significante primordial en la economía libidinal patriarcal, que coloca el pene como el epicentro del goce y la diferencia sexual (Irigaray, 1974: 45). Sin embargo, esta mutilación no termina aquí y ejecuta una violación *sui generis* al protagonista: con un berbiquí, le crea un nuevo agujero en la pierna, mete el dedo (F5) e introduce una pesada rueda de afilar. El quebrantamiento de los límites del cuerpo y la carne transforma al marido en una abyección genital y sexual con cualidades tradicionalmente atribuidas a la mujer: menstruación y *hueco* (Irigaray, 1974: 52-53).



F5. *Anticristo* (Lars von Trier, 2009) (01:14:18)

Hacia el final de la película, la protagonista vuelca esta agresividad sobre sí misma al culminar con su propia castración: se amputa el clítoris, el órgano primordial del placer femenino. Su desgarrador grito sirve de llamada a los Tres Mendigos, que acuden a la cabaña. Estas apariciones, casi totémicas, se convierten en satélites que anticipan la tragedia.⁸ Esto abre la puerta a otra forma de identificarse con la bruja: cualidades de premonición ligadas a la videncia. Ella podría ser consciente de un destino trágico, de una especie de *fatum* como el de las tragedias griegas.⁹ Esto explicaría por qué los dos elementos que están en la pirámide de su mayor miedo sean *Edén* y *ella misma* en la cúspide: parece ser consciente de que su destino es morir en ese bosque tras sucumbir a su *lado maléfico*.

Ella, que oía surgir del bosque los gritos desesperados y deslocalizados de su hijo cuando aún vivía, que advierte el sonido de las bellotas contra el tejado, es capaz de oír el llanto de *todo lo que va a morir*. Sus ataques de ansiedad – durante los cuales se nos muestra toda la sintomatología de forma fragmentada– tal y como ella afirma, son físicos y peligrosos, una manifestación de su muerte a manos de su marido en el desenlace. La mujer parece casi encaminarse hacia la conclusión de un ritual por el que tuvo que sacrificar a su hijo –como hizo Dios, Abraham y otras figuras religiosas– y su sexualidad –la marca del *pecado femenino*–, y que culmina con su muerte. De este modo, se produce otra subversión del texto religioso: si Cristo tuvo que morir por los pecadores, el Anticristo solo puede morir por las *brujas* condenadas injustamente, quienes serán finalmente liberadas.

La mujer de *Anticristo* oscila entre dos papeles femeninos fundamentales en la cinematografía: la acompañante buena y servil o la antagonista vampírica y fálica. Su yo demoníaco, con el que conversa al final de la película y que termina por poseerla, es el lado que la impulsa a abandonar lo simbólico y, presuntamente, a realizar estos rituales y a maltratar a su familia, tener sexo compulsivamente, e incluso se deja vislumbrar en su propio lenguaje. Aun así, cabe preguntarse, ¿hasta qué punto pueden considerarse los actos que Ella

⁸ En el prólogo, justo antes de caer por la ventana, el niño retira unas figuras con los nombres de estos animales y vemos un *puzzle* con sus imágenes.

⁹ También presente en *Melancolía* (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011) donde Justine es una suerte de Casandra.

comete como posesión o brujería? ¿Hay acaso realmente un *lado oscuro*? Von Trier plantea una incógnita con un regreso al prólogo –justo antes de la ablación autoinfligida–: esta vez, observamos que Ella vio cómo Nic se subía a la ventana y no hizo nada por evitar su caída. ¿Revive el momento tal cual sucedió o es una distorsión de su memoria derivada de la culpabilidad?

La explicación que ofrecemos es que Ella, inmersa en una estructura social indeseable, se ve oprimida por las expectativas del patriarcado con respecto a su género y forzada a vivir bajo ellas. Es una mujer con una carrera académica obligada a permanecer en un ámbito privado. Su marido puede constituirse fuera del hogar, algo que ella reprocha, tanto de forma directa como velada: cuando muere Nic se culpabiliza, porque solamente ella sabía que el niño se levantaba y deambulaba, y a la vez le reprocha al padre su ausencia.¹⁰

Ella, como toda mujer, tiene las dos opciones que ofrece el patriarcado: vivir como buena madre en frustración constante, como hasta entonces ha hecho, o volverse demoníaca. La visión de Ella como madre fallida hace que se vea «como una forma grotesca de lo femenino» (Marso, 2015: 13), capaz de hacer lo impensable y moralmente reprochable. Este estado se evidencia en la colocación de los zapatos del niño, el abandono de su tesis, e incluso su presunta implicación en la cadena causal que lleva a la muerte de Nic.

El duelo que parece sufrir por la muerte de su hijo resultaría incongruente con estos actos. La defenestración del niño extirpa rotundamente este rol patriarcal de madre que define su identidad como mujer: todo lo que significa su ser desaparece, tal y como deseaba, pero queda desamparada y sugestionada. El aria *Lascia ch'io pianga* de Georg-Friedrich Haendel (1705), que suena de fondo, apela a los sentimientos que expresa esta mujer en relación con su posición en el mundo y los actos que, presuntamente, ha cometido. La pieza musical, traducida, dice «deja que llore mi cruda suerte y que suspire por la libertad». Ella ansía su salida del rol tradicional y liberarse, pero también llorar el calvario por el que ha de pasar para conseguirlo.

¹⁰ A esta misma dinámica, a la par patriarcal y paternalista, alude Marian Alonso González (2023: 11-15) al indicar que, a pesar de los avances sociales y mayor agencia de las mujeres, aún se trata de *disuadirlas* de perseguir destinos reservados para los hombres –ya sea mediante la obligación de conciliar una vida familiar con el trabajo o la infravaloración de su aporte en sus tareas laborales o científicas–.

La protagonista se adentra en un vórtice de desesperación y angustia, no porque la pérdida del hijo la apene, sino porque le aterra haberla provocado o deseado y, consecuentemente, por haber precipitado su salida del orden simbólico patriarcal. ¿Por qué teme salir? Porque tiene miedo de sí misma y del poder que cree tener: siente haberse convertido en aquella temible figura que la obligaba a permanecer bajo los estrictos cánones sociales. Esta mujer no dista de aquella que describe Chollet (2020: 23) y que, dado el poder de la caza de brujas como instrumento coercitivo, termina convencida de su maldad innata y culpabilidad. Su necesidad de salir del rol maternal ha desembocado en el descuido del niño y, quizás, en su muerte, toda vez que florece la sugestión de que es una bruja y es responsable.¹¹

Su imagen de madre doliente no es sino una máscara de femineidad (Irigaray, 1974: 51) que oculta el odio hacia su condición normativa de mujer y, simultáneamente, su misoginia interiorizada –un odio a la madre que se extrapola a todo el género femenino–. Ella entiende que el resto de las mujeres son «por naturaleza» tan malas y falsas como se percibe a sí misma, y se refiere a ellas como «hermanas» al modo de un aquelarre. Se configura, así, como mujer engañosa y embaucadora que busca provocar una respuesta o manipulación del varón, de manera similar a cuando finge haberse curado milagrosamente y le habla con palabras dulces que dicen lo que quiere oír. Asistimos así al retorno al modelo de mujer complaciente y feliz, que cumple las expectativas del hombre y que se ha salvado por la intervención masculina, con los métodos que Él ha considerado correctos. Curiosamente, Monique Wittig (2006: 48) hace alusión a este comportamiento como una crítica a la institución psicoanalítica y lo compara, convenientemente, con las brujas:

[E]n la experiencia analítica hay un oprimido, que es el psicoanalizado, cuya necesidad de comunicar se explota (igual que las brujas no podían antaño más que repetir bajo tortura el lenguaje que los inquisidores querían oír); al psicoanalizado no le queda más elección (si no quiere romper el contrato implícito que le permite comunicarse y del que tiene necesidad) que intentar decir lo que se quiere que diga.

¹¹ No es muy diferente del modelo de mujer sugestionada que Dreyer presenta en *Dies Irae*. La protagonista femenina, Anne, cuyo deseo por el hijo de su marido le lleva a desear la muerte de este, se siente tan culpable cuando fallece que asume responsabilidad y admite ser una bruja (Stavning Thomsen, 2009: sp.).

Ella hace uso de su femineidad, los estereotipos y el concepto misógino de las llamadas *armas de mujer* –el sexo y la manipulación emocional–, tal y como se afirma que lo haría una bruja. Asume este rol desde la posición más patriarcal: «una mujer que llora es una conspiradora. Falsa en piernas, falsa en muslos, falsa en tetas, dientes, pelo y ojos» (01:26:26). Desfragmenta a la mujer, la disecciona como un objeto de estudio, como partes, todas y cada una de ellas como herramientas de su cuerpo destinadas al engaño y la corrupción del hombre.

Esta representación de la mujer puede leerse bajo el prototipo del histerismo promulgado que comentaba Clover y que resulta clave en las películas de posesión (2015: 85). La *histeria* –un trastorno falso y atribuido exclusivamente a las mujeres– nos lleva a las *locas* del Hôpital de la Salpêtrière (Gómez Cortell, 2021: 211-212): exageran rasgos considerados *femeninos* –carácter irracional, sensible y dramático son algunos ejemplos– mediante la performatividad extrema de unos roles de género impuestos, de entre los cuales podemos incluir a la mujer complaciente. Se les asociaba ataques psicósomáticos y episodios de ansiedad similares a los que vemos en *Anticristo*. La imagen de Ella en plena convulsión, con el cuerpo engarrotado en el baño evoca las imágenes de las internas en la Salpêtrière (F6). Los tratamientos y estudios realizados en este hospital se convirtieron en un espectáculo artístico centrado en la figura femenina como corporeidad de una sintomatología (Gómez Cortell, 2021: 212-217). La *escenificación histérica* es una proliferación de «caricaturas mentirosas», de repeticiones y representaciones conformes a la visión patriarcal de la mujer (Irigaray, 1974: 64):

Atrapada en la lógica especular machista, la mujer puede elegir entre permanecer en silencio (...), o llevar a cabo una representación de sí misma como hombre inferior. Esta última opción, la mujer que imita, es, según Irigaray, un tipo de histeria. La histérica expresa su propia sexualidad siguiendo un modelo masculino, porque esta es la única manera que tiene de recuperar algo de su propio deseo. La *escenificación* (o *mise en scène*) que la histérica hace de sí misma es por lo tanto el resultado de su exclusión del discurso machista (Moi, 1998: 144).



F6. Mujeres con cuerpo engarrotado y contorsionado. Fotografías del neurólogo Jean-Martin Charcot (Bourneville & Regnard, 1876-80).

El personaje de Dafoe, como bien señala Ella, muestra interés en su esposa porque ahora es su paciente: quiere estudiarla para demostrar sus capacidades como terapeuta. Ninguna de sus acciones busca el bienestar de Ella, sino autosatisfacerse. Una vez pierde a su hijo y no puede ser padre, solo le queda el plano científico para alimentar su ego, y que su mujer esté en manos de otro hombre supone una castración. Este hombre concita las dos miradas que, según Mulvey (2001: 372), el sujeto masculino ejerce sobre el objeto femenino: una clínica –voyeurista, la mujer como objeto de estudio– y otra sexual –fetichista–. La relación entre paciente *histérica* y doctor *racional* que vemos en el filme surge de personajes arquetípicos del discurso médico, según cuenta Mary Ann Doane en *Clinical Eyes: The Medical Discourse* (1987) y recoge Maher en su análisis (2014). Estas historias advierten del territorio desconocido que supone la sexualidad femenina, algo cuya existencia se ha negado históricamente y, como resultado, persiste como una gran incógnita (Maher, 2014: 11-13).

Ella contempla como abyecta su propia corporalidad y su sexualidad. Este odio hacia su cuerpo culmina en la culpabilidad al sentir que dejó morir a su hijo por anteponer su placer sexual, como si este último fuera lo que le empuja a este lado oscuro, al rechazo del rol de madre y la búsqueda de la satisfacción de un deseo insaciable y no contemplado en el patriarcado. Por el hecho de tenerlo, queda irremediabilmente *abyecta* al no cumplir con las funciones que se le han otorgado: ser madre y esposa, el objeto sexual del hombre (Maher, 2014: 7-10). Este sentimiento llega hasta tal punto que trata de separarse de su propia abyección con la amputación del clítoris, una separación de la parte de su cuerpo que le causa repulsión. En palabras de Kristeva (1982: 8), quien se ve a sí mismo abyecto, lleva dentro de sí el cuchillo con el que lleva a cabo sus separaciones. El clítoris le hacía reclamar el deseo sexual que no debería tener, que pertenece al diablo y es la prueba irrefutable de que es una bruja, la razón por la cual no puede ser una madre tradicional y correcta. Una vez se lo extirpa, su marido consigue derrotarla y quemarla como aquellas mujeres que también vivieron la sexualidad de forma libre, como el resto de las brujas que aparecen al final del filme y que son liberadas. Tanto su manifestación como bruja, la gran excusa misógina del patriarcado, como su posterior asesinato a manos de un hombre parecen buscar precisamente eso: la reparación de un mal innato –e inexistente– a la mujer.

5. Conclusión

Dicen, te han mantenido a distancia, te han sustentado, te han erigido, constituido en una diferencia esencial. Dicen, te han adorado como a una diosa, o bien te han quemado en sus hogueras, o bien te han relegado a su servicio en sus corrales. Dicen, al mismo tiempo que hacían esto, siempre te han arrastrado por el fango en sus discursos. Dicen, te han poseído violado tomado sometido humillado hasta la saciedad en sus discursos. Dicen que, cosa extraña, lo que en sus discursos han erigido como una diferencia esencial, son variantes biológicas. (Wittig, 1971: 98)

A modo de conclusión, Ella es una mujer cuyo sentido de la feminidad le ha sido impuesto –*madre y esposa* ante todo– y corta sus alas –por no tener, no puede ni tener su propia sexualidad a su disposición–. No obstante, este orden patriarcal es una zona de confort con unas pautas definidas, donde todo funciona según lo pactado. Rechazarlo supone adentrarse en un mundo

caótico donde las normas de lo simbólico no significan nada, un lugar macabro, abyecto, oscuro. Salirse de la hegemonía patriarcal es volverse aquella mujer malvada creada como cuento cautelar para encauzar a aquellas que tengan la tentación de desviarse del camino marcado –y que, por lo general, acaban ejecutadas–, un arquetipo que adopta bajo la sugestión de su misoginia interiorizada: la figura de la bruja. Esto provoca que se vea a sí misma como abyecta: el rol que rechaza trata de justificarse con el cuerpo de las mujeres – una conexión directa con la cita de Monique Wittig que afirma que «la opresión parece ser una consecuencia de esta “naturaleza” que está dentro de nosotras mismas» (2006: 31-32)–.

La protagonista no puede adecuarse al ideal que se le ha dicho que debe ser y, cuanto más profundiza en sus estudios sobre género, más se revela como un *otro* malvado, como aquello que supone una amenaza para el mundo tal y como lo conoce: si Él es el hijo de Dios, Ella se revela como lo contrario –el *Anticristo* que se escapa de las leyes del Hombre–. Básicamente, podemos afirmar que la terapia con la que el marido trata de *curarla* no funciona porque Ella ya es consciente de que el problema no es su psique, es la opresión sistemática patriarcal de la que quiere escapar: «La toma de conciencia del estado de cosas general (no es que uno esté enfermo o necesite cura, es que uno tiene un enemigo) provoca generalmente por parte de los y las oprimidos/as una ruptura del contrato psicoanalítico» (Wittig, 2006: 48).

Sin embargo, al haber asimilado las normas patriarcales establecidas, no puede si no manifestar odio hacia su condición de mujer. ¿Qué respuesta tiene ante esta transgresión? El castigo. No puede impedir hacer lo que hace, a veces inconscientemente, así que solo le queda sacrificarse, como una imagen blasfema de Jesús, como forma de expiar los pecados del hombre hacia la mujer y el martirio de sus *hermanas*, las otras *brujas* que creó el patriarcado. El aria de Haendel invoca su suspiro por la libertad, por escapar de la opresión y encontrarse en un punto en el que pueda constituirse como sujeto al romper las estructuras sociales que ubican a la mujer en inferioridad respecto al hombre (Wittig, 2006: 39). Y es que, precisamente así, esta protagonista mata simultáneamente tanto el ideal patriarcal de «la-mujer» –como indica Wittig que hay que hacer– como el chivo expiatorio de la bruja.

En este duelo entre libertad y contención, Von Trier juega a despistar al espectador con un discurso propio del flujo del pensamiento: variable, interrumpido, contradictorio... Algo que en gran medida resuena con la *escritura femenina* (Irigaray, 1984: 28-29; Cixous, 1995: 48-50) donde la escritora se mantiene en posiciones ambiguas y múltiples, se detiene, se entrecorta, salta de una posición a otra y vuelve al principio, en un lenguaje incluso incomprensible para la lógica falocéntrica, donde reina la causalidad y la no linealidad. Es por ello por lo que las claves que ofrece el feminismo francés arrojan luz sobre el enigmático filme, como parte del largo debate acerca de la misoginia en este texto fílmico tan controvertido.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W., POPPER, Karl R., DAHRENDORF, Ralf, HABERMAS, Jürgen, ALBERT, Hans y PILOT, Harald (1973), *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona: Grijalbo.
- AFP (2009), «'Anti-prize' for Lars von Trier's 'misogynist' movie», *France24*, 24 mayo. En: <<https://www.france24.com/en/20090524-lars-von-trier-antichrist-misogynist-movie-prize-cannes-film-festival-ecumenical-jury>> (fecha de consulta: 18-09-2025).
- ALONSO GONZÁLEZ, M. (2023), «Representación femenina y estereotipos presentes en las series de ficción infantiles», *SERiarTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 4, 8–39. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v4i.15555>
- ASMA, Stephen T. (2009), *On monsters: an unnatural history of our worst fears*, Nueva York: Oxford University Press.
- BOURNEVILLE, Désiré-Magloire & REGNARD, Paul Marie Léon (1876-80), *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (service de M. Charcot)*, París: Progrès médical.
- BROOKS, Xan (2009), «Antichrist: a work of genius or the sickest film in the history of cinema?», *The Guardian*, 16 julio. En: <<https://www.theguardian.com/film/2009/jul/16/antichrist-lars-von-trier-feminism>> (fecha de consulta: 18-09-2025).
- CHOLLET, Mona (2020), *Brujas: ¿estigma o la fuerza invencible de las mujeres?*, Barcelona: Penguin Random House.
- CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos.
- CLOVER, Carol J. (2015), *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400866113>

- CREED, Barbara (2015), «Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection», en Barry Keith Grant (ed.), *The dread of difference: gender and the horror film*, Austin: University of Texas Press, 37-67. <https://doi.org/10.7560/771376>
- CRUZADO, Ángeles (2009), «La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad», *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 8, 36-58. <https://doi.org/10.12795/RICL.2009.i08.04>
- DE LAURETIS, Teresa (1989), «The violence of rhetoric: Considerations on representation and gender», en Nancy Armstrong & Leonard Tennenhouse (ed.), *The violence of representation: literature and the history of violence*, Londres y Nueva York: Routledge, 239-258. <https://doi.org/10.4324/9781315794389>
- DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia ya no*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- DENNY, David (2017), «A postmodern family romance: Antichrist», en Rex Butler & David Denny (ed.), *Lars von Trier's women*, Londres y Nueva York: Bloomsbury, 159-180. <https://doi.org/10.5040/9781501322488>
- DERRIDA, Jacques (1980), *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, París: Flammarion.
- DOMÍNGUEZ TÓRTOLA, Ángel (2022), «El tratamiento del amor en la obra de Andréi Tarkovsky», *SERIARTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 3, 142-165. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v3i.15074>
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deirdre (2006), *Brujas, parteras y enfermeras: una historia de sanadoras femeninas*, Olmué: Metcalfe & Davenport.
- GARCÍA ESPEJO, Santiago (2021), «¿Quién o qué es el Anticristo?», en Marta Villareal & Ricardo Sánchez Ramos (ed.), *Trilogía de la Depresión, de Lars von Trier*, Madrid: Solaris, 25-36.
- GÓMEZ CORTELL, Clara (2021), «Las históricas de la Salpêtrière: feminidad, trastorno y espectáculo», en M. Alcañiz Moscardó (ed.), *Investigació i gènere a la Universitat Jaume I, 2020*, Valencia: Universitat Jaume I, 209-218. <https://dx.doi.org/10.6035/Humanitats.2021.65>
- HASSIG, Debra (1995), *Medieval Bestiaries: text, image, ideology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles (2005), «Pensamiento y poesía en la obra de María Zambrano», en *El tiempo luz: homenaje a María Zambrano*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 75-80.
- IDE, Wendy (2009), «Antichrist at the Cannes Film Festival», en *The Times*, 18 mayo. En: <https://www.thetimes.com/culture/film/article/antichrist-at-the-cannes-film-festival-cxqsq2nn65j> (fecha de consulta:19-09-2025).
- IRIGARAY, Luce (1974), *Speculum: espéculo de la otra mujer*, Madrid: Editorial Saltés.
- IRIGARAY, Luce (1985), *The sex which is not one*, Ithaca: Cornell University Press.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, James (2007), *The Malleus Maleficarum*, Nueva York: Cosimo Classics.

- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, Nueva York: Columbia University Press.
- LACAN, Jacques (1981), *El seminario de Jacques Lacan: Libro 1*, Buenos Aires: Paidós.
- LAURA, Heidi (2009a), «Interview: Lars von Trier's "Misogyny Consultant"» [entrevista realizada por Nicholas Page]. En: *To Bathe In Filmic Waters* (1 agosto, <<https://web.archive.org/web/20090913071940/https://tobatheinfilmicwaters.com/2009/08/01/interview-lars-von-triers-misogyny-consultant>> (fecha de consulta: 18-09-2025).
- LAURA, Heidi (2009b), «Lars von Trier, women and me», *The Independent* (29 julio). En: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/lars-von-trier-women-and-me-1763851.html>> (fecha de consulta: 18-09-2025).
- MAHER, Kate (2014), *Feminist theory in Lars von Trier's Antichrist*, Canterbury: University of Canterbury. En: <[https://www.academia.edu/9476871/Feminist theory in Lars von Triers Antichrist](https://www.academia.edu/9476871/Feminist_theory_in_Lars_von_Triers_Antichrist)> (fecha de consulta: 02-12-2022).
- MARSO, Lori J. (2015), «Must we burn Lars von Trier? Simone de Beauvoir's body politics in *Antichrist*», *Theory & Event*, 18(2). <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190600181.003.0003>>
- MODLESKI, Tania (1988), *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and feminist theory*, Londres: Methuen.
- MOI, Toril (1998), *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.
- MULVEY, Laura (2001), «Placer visual y cine narrativo», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal, 365-377.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- PARRA, Javier (2021), *Scream Queer: la representación LGTBQ+ en el cine de terror*, Madrid: Dos Bigotes.
- STAVNING THOMSEN, Bodil Marie (2009), «Antichrist - Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film», *Journal of Aesthetics & Culture*, 1(1), (30 diciembre). En: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v1i0.3668>> (fecha de consulta: 02-12-2022). <<https://doi.org/10.3402/jac.v1i0.3668>>
- VIOLI, Patrizia (1991), *El infinito singular*, Madrid: Cátedra.
- VON TRIER, Lars (2005), At War with Myself: A Word with Lars von Trier at Cannes 2005 [entrevista realizada por Karin Luisa Badt]. En: *Bright Lights film journal* (1 agosto), <<https://brightlightsfilm.com/war-word-lars-von-trier-cannes-2005/>> (fecha de consulta: 19-09-2025).
- WINTER, Jessica (2009), «Is Lars von Trier a Misogynist?», *Slate* (22 octubre). En: <<https://slate.com/culture/2009/10/is-antichrist-director-lars-von-trier-a-misogynist.html>> (fecha de consulta: 19-09-2025).

WITTIG, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid: EGALES.

ZOLKOS, Magdalena (2017), «Violent affects: Nature and the feminine in Antichrist», en Rex Butler & David Denny (ed.), *Lars von Trier's women*, Londres y Nueva York: Bloomsbury, 141-158.
<https://doi.org/10.5040/9781501322488>